

Viejo, Breixo; Navarro, Adrián, *Pintar más allá de la pintura*, London, Hammerson Art Space, 2009, Cat. Exp.

*PINTAR MÁS ALLÁ DE LA PINTURA. Una conversación entre Breixo Viejo y Adrián Navarro.*

*"Implsión es el proceso por el cual los objetos se destruyen al colapsar sobre sí mismos, concentrando masa y energía".*

Breixo Viejo: Actualmente trabajas en dos conjuntos de obras. Por un lado, cuadros en donde las imágenes aparecen enmarcadas dentro de óvalos; por otro, una serie de cuatro pinturas de esferas.

Adrián Navarro: Ambos conjuntos protagonizan mi exposición más reciente, que he titulado "Implsión". La satisfacción de estas obras surge de encontrar un espacio pictórico independiente de la arquitectura ortogonal del cuadro. En los óvalos, el espectador mantiene una experiencia cinemascópica con la obra, a través de la presencia del encuadre que, en vez de ser rectangular, es curvo. Me interesa potenciar la visión de lejos sobre el cuadro, reafirmando la condición ilusoria de la pintura. No obstante, la función de esos marcos o ventanas es la de precipitar la mirada del espectador sobre el espacio pictórico, absorberla y conducirla al interior del cuadro. Las esferas son un paso más hacia la experiencia tridimensional. La pintura queda atrapada en un contenedor virtual: un volumen esférico ingrávido. La distancia entre el espectador y la obra se vuelve insalvable, es decir, el espectador está literalmente fuera del dominio de la pintura. De una manera un poco irónica, quizá. Porque, ¿cómo es el espacio pictórico? Es una esfera. Mirar el mundo es una experiencia circular...

BV: Y hacer un cuadro es un proceso análogo a mirar el mundo. Tus Esferas salen del cuadro hacia delante por el efecto óptico que genera la propia figura geométrica. Estoy convencido de que, cuando las expongas al público, la gente se acercará al cuadro para comprobar si has combado el lienzo. Pero además presentan una imagen vista desde detrás del ojo. El ojo como una esfera que es por un instante el contenedor de la imagen del mundo.

AN: La esfera es un contenedor y al mismo tiempo un filtro que te deja entrever lo que está sucediendo dentro. Es una manera de mostrar que el grado de intimidad de una pintura es relativo, que siempre hay un observador, alguien ajeno a su propia realidad, que la mira en la distancia. Esfera 01 se me ocurrió cuando decidí encapsular la pintura y hacer visible el contenedor de esa ilusión. Dar un paso atrás y, desde la visión lejana, observar cómo es el espacio pictórico absoluto. El espectador queda totalmente fuera del cuadro; dejo que entrevea lo que sucede dentro de la pintura, para que entienda que es una ilusión. Para incorporar al espectador dentro de la pintura, ese lugar enigmático, tengo primero que expulsarlo.

BV: Esfera 02 opera de distintas maneras: en primer lugar, crea una ilusión óptica de profundidad; en segundo lugar, representa la explosión interna de los colores de manera muy cercana; y, en tercer lugar, envuelve dicho movimiento cercano con un filtro blanco, que crea a su vez una distancia entre espectador y color. Generas en el cuadro tres direcciones para el ojo del espectador, que recorre la oAN En Esfera 02 el contenedor está cubierto por una celosía de círculos, que deja entrever el interior. Esa explosión interna de colores que

mencionas tiene que ver con una investigación que he desarrollado en paralelo, a partir de unas instalaciones con telas suspendidas del techo de mi estudio...

AN: En Esfera 02 el contenedor está cubierto por una celosía de círculos, que deja entrever el interior. Esa explosión interna de colores que mencionas tiene que ver con una investigación que he desarrollado en paralelo, a partir de unas instalaciones con telas suspendidas del techo de mi estudio...

BV: ...un mundo poblado por trazos de colores y arabescos que se mueven en libertad entre los cuadros.

AN: Me interesa la experiencia de observar los colores, las texturas y los estampados de las telas flotando ingravidas en el espacio. El arabesco de la tela tiene la función de ser un punto de referencia y de crear una estructura rítmica en el montaje de la instalación. Esa estructura la he trasladado dentro del cuadro a través de la impresión digital, buscando el mismo efecto. En ese sentido, la instalación que realicé en el espacio Utrophia de Londres, junto al artista de teatro experimental Miguel Guzmán, resultó muy interesante. La idea era generar, a través de la improvisación, un personaje que habitase esas telas de color. Me di cuenta de que, en el fondo, sus movimientos y sus gestos funcionaban de una manera similar a mis movimientos y mis gestos en el cuadro. Y que Alma, su alter ego, era el personaje análogo que habita mi esfera, de la que indudablemente no podrá escapar nunca.

BV: Esa imposibilidad de escape recuerda a los espacios claustrofóbicos de cineastas como Jancsó o Kubrick, quienes, por otro lado, han investigado el poder expresivo del blanco.

AN: La idea de envolver el cuadro con ese halo parpadeante surge de obras anteriores, como Luz Blanca (2007), que estaba bañado literalmente por una serie de remolinos de pintura blanca. En un siguiente paso, realicé en 2008 un cuadro que titulé Luz Blanca (Esfera), donde atomizaba la luz en una trama de puntos que modelaban una esfera veladamente. A partir de ahí, surgen las Esferas con vocación de serie.

BV: A lo largo de la historia del arte, la esfera se ha relacionado con un ideal de perfección que, a su vez, se ha vinculado a menudo con el poder físico de la luz.

AN: Hay casos fascinantes en la historia de la pintura de ese poder físico de la luz. Siempre me ha fascinado el cuadro de Manet "Un bar el Folies Bergère", con esas dos luces que flotan misteriosamente como faros enfocando a la camarera y cuya reverberación lumínica es asombrosa.

BV: El gran cuadro es el que presenta el enigma más complejo, tanto a nivel espacial como temporal. En música y en cine, como oyente o espectador, estás obligado a seguir el tiempo de una manera secuencial. En pintura, en cambio, el tiempo parece discurrir de manera simultánea o, en todo caso, proceder del movimiento ocular que recorre los distintos espacios del cuadro.

AN: Cuando miras el cuadro mientras lo pintas, has de convertirte en un espectador activo, nunca pasivo, y ahí es cuando empieza a funcionar el tiempo. Hay una jerarquía temporal, que viene dada por las acciones que ocurren dentro del cuadro, dentro de su espacio

pictórico. Un cuadro donde la profundidad se activa temporalmente busca que la mirada pase por filtros, por los espacios intersticiales que hay entre las figuras. Mis cuadros se conciben a partir de capas superpuestas, que generan perspectiva. Tu mirada tiene que atravesarlas y perderse dentro del cuadro, y eso requiere una participación activa del ojo.

BV: La influencia de Mondrian quizá pesa demasiado en ciertos pintores contemporáneos. Mondrian redujo al máximo los ámbitos espaciales del cuadro para desarrollar los temporales. Pero hoy ciertos artistas abstractos reducen lo espacial sin activar los tiempos del cuadro, dejando la obra vacía de forma y contenido.

AN: Mondrian es un artista que fomenta la bidimensionalidad en la pintura y eso me lleva a pensar en la actitud de la abstracción contemporánea frente al espacio, a su exceso de pensar que todo pasa en la superficie del cuadro. ¿Cómo que todo pasa en la superficie del cuadro? La pintura es una ilusión, y su superficie es sólo un plano de los muchos planos que la mente puede crear. La abstracción hoy en día tiende a ignorar cualquier atisbo de perspectiva espacial. Se trabaja la superficie con gran intensidad, pero no se profundiza en el espacio. La función de la tradición quizá sirva para eso: para demostrar cómo el cuadro puede funcionar a diferentes niveles espaciales.

BV: La tradición demuestra también que, lo que hace bien un arte, no lo suele hacer bien el otro. Un fallo común en las películas es el exceso de literariedad. También tiende a fracasar la novela que se queda en su guión, o el poema que se va convirtiendo en relato corto. Quizá la relación entre las artes nunca sea de conjunción, sino tan sólo de aproximación. Hay puntos de contacto, lugares donde un arte toma el relevo al otro. ¿En qué zona de contacto se encontraría tu pintura? Por un lado, hay una aproximación de tus cuadros hacia la danza...

AN: ... y, por otro, hacia la arquitectura. Yo me he formado como arquitecto. De ahí surgió para mí la importancia del espacio. Al principio me costó mucho entender la relación entre arquitectura y pintura. ¿Cómo puede mi brazo atravesar el espacio pictórico? ¿Cómo puedo abrazarlo? Es complicado y, con todo, necesario: necesitamos atacar el espacio de nuevo desde la pintura, no entregarlo a la bidimensionalidad. La pintura más allá de la pintura es aquella que abandona el campo del plano bidimensional para pasar al tridimensional y, en última instancia, al plano de lo virtual.

BV: ¿Qué relación tienen tus cuadros con la escala?

AN: La escala tiene que ver con la visión. Yo percibo la obra como fragmento en donde estoy recortando un segmento de la realidad o como una visión lejana de esa realidad. En Implosión abordo la visión lejana, aunque, paradójicamente, las esferas se relacionan con el ser humano a escala real, lo contienen y, por tanto, funcionan a escala 1:1 con el espectador. Esa visión lejana se activa cuando considero que la obra se vale por sí misma, que tiene vida propia. Es entonces cuando me sitúo fuera del cuadro; salgo literalmente del espacio pictórico y lo observo.

BV: ¿Por qué?

AN: Porque, al sentirme como un observador, concibo con más precisión aquello que he pintado. Pienso que la pintura es una representación de

nosotros mismos. El hombre es un ser alienado que piensa que es libre. A la pintura le ocurre lo mismo, es un medio libre y expresivo cuyo fin es la comunicación de una visión del mundo, donde no es posible esa libertad. Esta es la paradoja que trato de representar. Estamos atrapados en una red invisible de circunstancias y de relaciones. De ahí que los cuadros en los que se pinta todo, hasta los bordes, me parezcan tan obscenos. Pintar las esquinas es como decir: "fíjate qué libre soy". Lo puedo entender cuando haces un fragmento de la realidad. Pero no en la medida en que da una idea falsa del mundo en su totalidad.

BV: En los cuadros de marco ovalado hay una referencia a la imagen que se ve a través del prismático, al hecho de observar el mundo por un antejojo..

AN: Morandi, los pocos paisajes que pintó, los hacía a través de unos prismáticos. También pasa en aquellos pintores que pintaban con el apoyo de la cámara oscura, como Vermeer. Todo en ellos es un poco irreal, a causa de las lentes. La pintura muchas veces se ha entendido como una ventana dentro de una ventana. De ahí que tantos pintores hayan pintado ventanas dentro del cuadro. Y detrás de la ventana, se representa a veces un paisaje maravilloso. En estos casos la pintura se presenta siempre como ilusión. En el siglo XX ha habido una tendencia a negar esa ilusión. El cuadro como un contenedor espacial, tal y como se había desarrollado con la perspectiva a lo largo de la historia de la pintura, se anula de repente y todo tiene que expandirse como si el cuadro fuera un espacio infinito. Pero ese espacio total es falso. Por eso en las Esferas no hago una explosión, sino una implosión, un estallido hacia dentro.

BV: Hay razones históricas en esa anulación de la perspectiva. El siglo XX es el siglo más sangriento: las dos guerras mundiales, Auschwitz, Hiroshima, las bombas de napalm, la guerra en los Balcanes... Es como si la historia hubiese dado un portazo y la ventana se hubiese cerrado. Surge la negación de las tres dimensiones. Es la expresión de un ahogo. Pienso en Rothko, en su serie de cuadros negros, y en cómo decide a continuación abrir algún horizonte. Tal vez fue consciente de que, tras haber negado el espacio, necesitaba recuperarlo.

AN: Los cuadros de Rothko se pueden abrazar, en la medida en que las formas que habitan sus obras flotan en su interior. El espacio tiende a anularse en aquellos pintores obsesionados con la superficie. Ese énfasis en la superficie produce sensaciones maravillosas, pero impide que la mirada penetre más allá de ese muro de sensaciones. La pintura abstracta va camino de convertirse en un muro opaco y morir asfixiada.

BV: La pintura de Richter presenta esa negación del espacio pictórico a través de una reflexión irónica sobre la imagen fotográfica. Hay un pequeño cuadro de Degas en la National Gallery, "Retrato de la Princesa Pauline de Metternich", cuyo rostro está pintado en una escala de grises, algo amarillentos, sobre un fondo extraño, una trama con motivos florales. Ahí ves que Degas no pinta la fotografía, sino lo que la fotografía hace a la imagen de esa mujer. Es una pintura sobre el hecho fotográfico, que guarda, velada, cierta crítica a la fotografía como medio artístico.

AN: A menudo pintar se acerca peligrosamente a representar fantasmas que se desvanecen. El exceso de imaginación siempre es decadente. Esa es la razón por la que creo necesario un vínculo con la apariencia de los objetos. En todas mis obras existe ese vínculo: la fotografía es

mi punto de referencia con el plano de la realidad, uno de tantos planos que conforman la percepción de la obra pictórica.

BV: El registro de la apariencia ya lo hace la fotografía, liberando a la pintura de esa carga.

AN: De lo que nunca nos podremos liberar es de la mirada. No hay forma de representar la mirada sin ojo. Es imposible. El ojo es un órgano, digamos, ya abstracto. No existe una metáfora del ojo en pintura. En todo caso el ojo aislado y flotando en el espacio se convertiría en una metonimia del sujeto retratado. Un tema fascinante, el campo energético de la mirada...

BV: ...no parece existir cuadro sin dicho campo. No hay cuadro sin mirada del pintor, del espectador, del propio cuadro que devuelve la mirada. Un objeto trivial no te devuelve nada, ni está vivo ni tiene profundidad. Es plano. El pintor está intentando hacer visible lo invisible; está dando una forma visual a lo que sólo él ha visto. Se ha situado en una encrucijada: dar vida a lo inerte y hacer visual lo que no se ve.

AN: Lo invisible es inexplicable. Evidentemente, puedes teorizar y contar a posteriori lo que estás haciendo. Lo que hemos dicho de la pintura encapsulada como metáfora de nosotros mismos atrapados en una red virtual de la cual no podemos escapar, es tan sólo una sugerencia para una posible interpretación. Yo no puedo contar qué pienso del hombre contemporáneo; sólo puedo intentar dar una imagen de ese ser.

BV: ¿Y el color?

AN: El color es un tema demasiado intuitivo en mí. No soy capaz de teorizarlo. Puedo verbalizar mis ideas sobre otros temas, pero con el color soy incapaz. Es muy peliagudo; el color para mí va... demasiado rápido. No hay manera de describirlo.

BV: Pero sí que tiendes hacia un color ligero, claro, como de pastel...

AN: No me gusta que el color esté empastado. Busco que sea una película muy fina, que la luz pueda atravesar. Cuanto más luminoso, mejor. Pero eso es todo lo que puedo decir sobre el color. El proceso por el que se crea un mundo de sensaciones en pintura es complicado y muy extraño. A la pintura no se llega por una cuestión de utilidad, sino más bien por casualidad. Te pones enfermo, empiezas a dibujar, alguien te regala una caja de acuarelas... Y entonces, a través del color, empiezas a descubrir sensaciones. Sensaciones que, a la larga, sólo la pintura va a poder provocar; no habrá ningún otro medio para hacerlo. Si lo hubiera, la pintura habría desaparecido hace tiempo.

BV: El asunto de la técnica a veces eclipsa lo verdaderamente importante en el arte. El tema de la técnica es esencial, pero da rabia hablar solamente de ella, porque parece que el dominio de lo técnico fuese nuestro último fin.

AN: Creo que hay que pintar de forma espontánea. Es como bailar: a un buen bailarín se le mete la música por los dedos de los pies, de las manos, y se pone a bailar, de manera natural. Para mí pintar es equivalente a llevar el ritmo dentro del cuadro y dejar que la pintura fluya armónicamente. En cualquier caso, dominar la técnica te convierte en un virtuoso, y ser un virtuoso es fantástico. El que no es virtuoso es un tipo que siempre acarrea un déficit. La técnica te ayuda a resolver ese problema.

BV: En una de las primeras películas que vi de pequeño, Scaramouche de George Sydney, había un maestro de esgrima que decía: "La empuñadura del florete es como un pájaro: si la agarras demasiado fuerte, la ahogas; si la agarras débilmente, se escapa volando". En arte, el material, si lo dejas demasiado libre, se subleva. Pero no lo aprietes con demasiada fuerza, que lo puedes matar.

AN: Los grandes pintores saben alcanzar ese balance, esa armonía de contrastes. Son capaces de pintar, dejándose llevar por el gesto, y lo hacen al mismo tiempo de una manera natural y orgánica. Ahí estriba la dificultad. Es como caminar por la cuerda floja. Cada artista hace su investigación. De Kooning por ejemplo, es un pintor generoso porque te enseña a introducir tu cuerpo, tu movimiento, en el cuadro, sin tener que hacer referencia a ningún tipo de anatomía, algo que sin duda resulta aburrido. Sentir antes que ver. Su obra que más me influye es la menos matérica, la más ligera, la que está a su vez influida por Matisse. Es la obra que realiza en la década de 1980, cuando el cuerpo deviene paisaje y su clásica textura rugosa se transforma en otra más sedosa. Al aligerar la pintura, la línea, de repente, flota y comienza a bailar. Supongo que De Kooning, en ese sentido, es un maestro de esgrima.

BV: Me pregunto qué pensaría Eisenstein si viese lo que es capaz de crear el cine hoy, si viese esos planetas que se desintegran en las películas de ciencia ficción...

AN: Yo tengo curiosidad por ver cómo pintarán dentro de cincuenta años los niños que sólo han visto pantallas de ordenador y dibujos virtuales. ¿Cómo van a pintar esos chavales? Me gustaría verlo. Quizá tendremos que ponernos gafas y sensores para ver sus cuadros virtuales, para adentrarnos en su mundo de sensaciones tridimensionales...

Breixo Viejo, cineasta experimental y videoartista, vive y trabaja actualmente en Londres.

Este diálogo tuvo lugar en el estudio de Adrián Navarro, situado en una antigua fábrica de ladrillo en el londinense barrio de Hackney Wick, el 21 de agosto de 2009.